

LA LECTURE COMME GESTE

Barbara FORMIS
Julie PERRIN

Article publié dans
*Proceedings Re-thinking Practice and
Theory*, International Symposium on
Dance Research, Society of Dance History
Scholars, 2007, p. 273-281.

LA LECTURE COMME GESTE

Barbara FORMIS
Julie PERRIN

Article publié dans
*Proceedings Re-thinking Practice
and Theory*, International Symposium on Dance Research, Society of Dance History Scholars, 2007, p. 273-281.

Cette communication à deux voix était accompagnée d'un diaporama et d'une partition gestuelle dont ce texte tente de laisser quelques traces par des didascalies en italiques. Les deux conférencières, dans une mise en abyme de leur sujet, lisaient leur papier selon différentes modalités : l'une après l'autre, mais aussi en lectures simultanées à voix haute, en lectures en silence, en articulations silencieuses pendant la lecture à haute voix de l'une, en marchant, en rajustant leur position à la table, en accompagnement d'un mouvement des mains, de la tête, etc.

Exergue à l'écran et lue à voix haute :

Dans notre société, nous reconnaissons trois façons principales d'animer les paroles prononcées: la mémorisation, la lecture à voix haute (ce que j'ai fait jusqu'à présent) et la parole spontanée. (...) Et, si tout ce qui va suivre ne constitue qu'une unique, qu'une longue illustration de la fragilité de cette frontière entre le processus de référence et le sujet auquel il est fait référence, et si je déclare d'emblée, suis-je en train de donner une conférence ou bien de m'exhiber dans une salle de conférence ? Et est-il seulement possible de soulever directement la question sans cesser aussitôt de donner une conférence ?¹

Projection sans le son, pendant la lecture des trois premiers paragraphes, de Produit de circonstances de Xavier Le Roy (1999).

Pour une pensée de la lecture

La lecture, tout particulièrement la lecture à haute voix, nécessite une mise en scène théâtrale. Une mère lit une histoire assise à côté de son enfant avant qu'il ne s'endorme, un prêtre lit un texte de la Bible debout derrière un pupitre d'église, un professeur lit un extrait d'un texte dans un amphithéâtre. Les circonstances permettant la lecture sont basées sur un dispositif scénique bien précis, avec un échange de regards, une mise en visibilité du corps et une profération de la voix qui en permet l'audibilité. La lecture

¹ Erving Goffman, *Façons de Parler*, Paris : Minuit, 1987, p. 178.

n'est pas seulement l'expression d'une pensée mais aussi la mise en scène d'un corps. Même quand la lecture est silencieuse, la mise en scène n'est pas absente : le corps assume une certaine posture, le visage est placé à une certaine distance du texte, les expressions faciales changent, la personne s'absente d'elle-même, elle peut être observée sans qu'elle ne s'en rende compte, son immobilité lui permet une relaxation du corps qui révèle la concentration requise par son activité. Suivant une mise en scène théâtrale classique, l'acteur se comporte comme si le spectateur était absent : la bonne mise en scène fonctionne effectivement grâce à l'oubli fondamental de la place du spectateur. Diderot qualifie, on le rappelle, de « mauvais goût (...) le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre » tandis que la 'bonne' théâtralité consisterait dans la prise en compte du spectateur en tant qu'absent.²

L'on peut ramener le problème de la théâtralité à la question du lien entre l'artificiel et le naturel. Ce lien peut être traité de trois manières : soit en montrant l'artifice de telle sorte qu'on puisse critiquer les formes reçues du naturel, soit en faisant valoir que toute « nature » est elle-même une construction artificielle, soit en essayant de « naturaliser » l'artifice. Cette dernière tendance est la plus expérimentée aujourd'hui. *Naturaliser l'artifice* ne signifie pas adhérer simplement à une méthode scénique « réaliste », il s'agit plutôt de mettre en place un théâtralité qui, tout en ne s'oubliant pas comme artifice, puisse faire apparaître les gestes du corps comme fondamentalement ordinaires, en rompant donc paradoxalement avec la structure même du théâtre. Par l'oubli de soi qui caractérise l'expérience de la lecture, l'on comprend donc que sa mise en scène, son encadrement dans un espace théâtral, ne peut se faire que par la naturalisation de l'artifice de l'acte lui-même. Si lire semble une activité facile et quelconque, c'est parce qu'on oublie la difficulté de son apprentissage. De manière générale, la lecture comme performance, voire la lecture comme geste chorégraphié, met en question la distinction classique entre activité et passivité. Lire est une activité passive. Le corps est oublié, l'esprit sollicité. Mais le corps s'exprime et l'esprit reste silencieux.

On se souvient des conseils prodigués par Italo Calvino au futur lecteur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. [Julie Perrin ajuste sa position sur sa chaise, s'étire.] Lire, c'est d'abord constituer un espace à soi, bâtir son nid, se préparer à y loger son corps, se donner les meilleures conditions pour son confort et sa qualité de perception : « Allonge les jambes, écrit Calvino, pose les pieds sur un coussin, sur deux coussins, sur le bras du canapé, sur les oreilles du fauteuil, sur la table à thé, sur le bureau, le piano, la mappemonde. Mais, d'abord, ôte tes chaussures si tu veux rester les pieds levés ; sinon, remets-les. [...] Règle la lumière de façon à ne pas te fatiguer la vue. Fais le tout de suite, car dès que tu seras plongé dans la lecture, il n'y aura plus moyen de te faire bouger. [...] Essaie de prévoir dès maintenant tout ce qui peut t'éviter d'interrompre ta lecture. Si tu fumes : les cigarettes, le cendrier, à portée de main. »³

La lecture ne se fait pas toute seule, elle nécessite une mise en place, un ajustement corporel précis et personnalisé. La relation entre activité et passivité dans l'acte de lecture est complexe. Si d'une part, le lecteur subit, se soumet à ce qu'impose le texte, d'autre part il agit, en produisant des enchaînements d'idées et d'images : il s'empare d'un matériau et le façonne à sa manière. Le texte prescrit sa règle et sa contrainte. En même temps, le lecteur s'insurge, divague, omet de lire quelques mots, rêve au lieu de déchiffrer. Comme l'écrivait déjà Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* : « La lecture ne déborde pas la structure ; elle lui est soumise : elle en a besoin, elle la respecte ; mais elle la pervertit. » La relation entre l'activité et la

² Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Paris : Garnier, 1965, p. 792.

³ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris : Éditions du Seuil, 1981. (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino : Einaudi, 1979).

passivité de la lecture se voit dans la présupposée distinction entre le corps et l'esprit. Comme le dit encore Barthes, « le plaisir du texte, c'est le moment où mon corps va suivre ses propres idées, car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi ».⁴

Réveiller le corps par la lecture, telle serait la visée de la lecture comme performance : si l'on prend le lecteur pour un danseur, on peut imaginer que son corps s'éveille, s'exprime en un myriade de gestes personnels et vivants. La danse de la lecture ne peut donc que critiquer cette idée reçue selon laquelle le corps serait immobile pendant qu'on lit. Au contraire, la lecture peut, comme chez Michel de Certeau, être comprise comme un voyage, un déplacement corporel, un cheminement dans l'espace. De Certeau l'exprime clairement : « ce jeu de productions textuelles relatives à ce que les expectations du lecteur lui font produire au cours de son progrès dans le récit est présenté, certes, avec un lourd appareil conceptuel ; mais il introduit des danses entre lecteurs et textes là où, théâtre désolant, une doctrine orthodoxe avait planté la statue de "l'œuvre" entourée de consommateurs conformes et ignorants. »⁵ [Julie Perrin articule en silence le texte lu par Barbara Formis.]

Sur la lecture, De Certeau continue : « il faudrait en retrouver les mouvements dans le corps lui-même, apparemment si docile et silencieux, qui la mime à sa manière : les retraits en toutes sortes de "cabinets" de lecture libèrent des gestes insus, des grommellements, des tics, des étalements ou rotations, des bruits insolites, enfin une orchestration sauvage du corps. »⁶ De Certeau nous rappelle que : « Lire sans prononcer à haute ou mi-voix, c'est une expérience "moderne", inconnue pendant des millénaires. Autrefois, le lecteur intériorisait le texte ; il faisait de sa voix le corps de l'autre ; il en était l'acteur. (...) Parce que le corps se retire du texte pour n'y plus engager qu'une mobilité de l'œil, la configuration géographique du texte organise de moins en moins l'activité du lecteur. »⁷

Si Georges Perec et Erwin Goffman avaient déjà parlé de cette corporisation de la lecture, l'originalité du texte de De Certeau consiste à trouver dans une telle corporisation une politique sociale nouvelle. Le projet central de *L'Invention du quotidien* est d'établir les « formalités pratiques », de comprendre la logique interne aux « arts de faire ». Des gestes ordinaires comme parler, faire, marcher et lire sont compris chez de Certeau comme différentes actions soumises au même « style ». Tout particulièrement, la marche et la lecture sont structurellement indissociables. « Lire c'est pérégriner dans un système imposé »⁸ écrit De Certeau. C'est là que gît en effet l'idée de la lecture comme activité.

[Les deux conférencières changent d'appui simultanément sur leur chaise, bougent les jambes. Julie Perrin se lève et lit silencieusement en marchant.]

De Certeau comprend le lien entre la marche et la lecture par la relation du corps à l'espace : marcher est une manière de lire l'espace environnant, qu'il soit urbain ou naturel, lire est une manière de voyager. « Les lecteurs sont des voyageurs, dit de Certeau – ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits »⁹ On comprend par là que le lecteur se met en relation avec un espace social plus large que l'espace physique qui l'environne. Dans son activité solitaire et isolée, il plonge

⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973, p. 27.

⁵ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, I. Arts de Faire*, Paris : Union Général d'Éditions, 10/18, 1980, p. 253. Nous soulignons.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 253-54.

⁸ Ibid. p. 252.

⁹ Ibid. p. 251.

en réalité dans une autre spatialité et suit une manière d'être d'ordre général. L'organisation politique et sociale des usages du corps est à la base d'un « style », d'une manière de faire collectivement partagée. Marcher et lire ne sont pas des activités foncièrement solitaires, au contraire elles sont historiquement et culturellement modelées. Comme le disait déjà Etienne-Jules Marey, dont il faut rappeler qu'il est un grand connaisseur de la marche : « pour la marche, comme pour tous les actes de la vie, nous sommes esclaves d'une *esthétique* conventionnelle (...) nous sommes condamnées à la marche *élégante* du citoyen. Non seulement on n'oserait, mais on ne pourrait pas, dans nos rues encombrées, prendre une allure rapide, il faut suivre le mouvement général »¹⁰. Pour De Certeau, cette socialisation du corps ne saurait pas en diminuer la portée créatrice et poétique, au contraire. Ainsi « la lecture, dit Certeau, se situerait donc à la conjonction d'une stratification *sociale* (des rapports de classe) et d'opérations *poétiques* (construction du texte par son pratiquant). »¹¹ [Julie Perrin regagne sa place.]

Voilà que la lecture, comprise dans son lien avec la marche, construit un espace bien particulier. Il s'agit d'un espace qui met en échec la distinction hiérarchique entre activité et passivité là où la lecture produit un espace *d'absence*. Il s'agit de ce que De Certeau appelle une « impertinente absence », et un « exercice d'ubiquité ». « Du lecteur, écrit De Certeau : son lieu n'est pas *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire. Par là, il esquive aussi la loi de chaque texte en particulier, comme celle du milieu social. »¹² De Certeau dénonce le fait que la suppression de l'aspect actif de la lecture a permis aux élites politiques et économiques de préserver leur statut de pouvoir. Son idée de la lecture comme activité se développe dans un contexte de critique de la lecture comme moyen d'instruction pédagogique ou de simple information. Pour De Certeau, il faut pouvoir retrouver le « jeu » de la lecture, l'espace qui bouge entre le texte et le corps, pour finalement incorporer une lecture comme activité véritable, ayant sa propre esthétique et sa propre politique.

Cet agencement étrange entre la dimension active et passive de la lecture n'avait pas échappé à Ludwig Wittgenstein, dont la philosophie a tant influencé De Certeau. La seconde partie de la pensée de Wittgenstein est tout particulièrement instructive à ce propos. Dans les *Investigations Philosophiques*, Wittgenstein propose ses fameux « jeux de langage », qu'on pourrait aisément rapprocher des « arts de faire » de De Certeau, ayant la même vocation corporelle et théâtrale. « Lire » fait partie pour Wittgenstein des jeux de langage, de la même manière que « décrire un objet d'après son aspect » ; « inventer une histoire » ; « faire un mot d'esprit » ; « résoudre un problème d'arithmétique pratique » et, notons le bien, « jouer du théâtre ».¹³ L'intérêt principal des jeux de langage consiste précisément à combiner les deux aspects essentiels de la vie : d'une part, suivre une règle et l'appliquer (et donc apprendre quelque chose) et, d'autre part, garder un espace de liberté et de manœuvre. Qu'est-ce que le mouvement chorégraphique sinon cela ? A savoir, mettre en forme une partition tout en la faisant apparaître dans sa singularité corporelle ? Si, comme nous l'avions relevé au début, « naturaliser l'artifice » est la façon expérimentale de faire du théâtre aujourd'hui, c'est aussi tout simplement notre façon ordinaire de « faire ». La

¹⁰ Etienne Jules-Marey, *Comment on marche : des divers modes de progression, de la supériorité du mode en flexion*, par Félix Regnault, M. de Raoul, avec préface de Marey, Paris : Henri Charles-Lavauzelle, éd. Militaire, bd. Saint-Germain, 118, rue Danton, 10., 1898, p. 6.

¹¹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 249.

¹² Ibid., p. 252.

¹³ Ludwig Wittgenstein, *Investigations Philosophiques*, in *Tractatus logico-philosophicus*, Paris: Gallimard, 1961, p. 125.

marche et la lecture en sont un exemple éclairant. Pour mettre un pied devant l'autre, pour comprendre et prononcer un mot après l'autre, l'on a dû passer par bien des épreuves et des échecs. Le résultat est maintenant complètement incorporé, l'artifice naturalisé.

Il y a en effet une triple relation entre la lecture, la marche et la danse. Cette relation est comprise chez Wittgenstein en termes d'*activité guidée*. La relation entre la marche et la danse est d'abord expliquée par Wittgenstein ainsi :

[A l'écran et lu à voix haute] Considérons l'expérience du fait d'être guidé et demandons-nous : en quoi consiste cette expérience quand, par exemple, notre *marche* est guidée ? Supposez le cas suivant : vous êtes sur un terrain de jeu avec les yeux bandés, et quelqu'un vous conduit par la main, tantôt à gauche, tantôt à droite ; vous devez être constamment prêts à subir une secousse de sa main, et devez également prendre garde à ne pas trébucher quand il vous donne une secousse inattendue. Ou bien : on vous conduit par la main du côté où vous ne voulez pas aller, de force – ou bien : vous êtes guidé par un partenaire, dans une *danse* : vous vous rendez aussi réceptif que possible, pour deviner son intention et obéir à la moindre pression – ou encore : vous marchez dans le sillon d'un champ en le suivant simplement.¹⁴

Danser est chez Wittgenstein comme marcher les yeux bandés conduit par quelqu'un : il faut être réceptifs, corporellement ouverts et attentifs : être guidé est un peu comme lire. Marcher, danser et lire sont pour Wittgenstein des « expériences » ayant la même inexplicable particularité. « Si j'imagine une expérience aussi particulière, écrit Wittgenstein, elle me paraît être l'expérience d'être guidée (ou de la lecture) Mais alors je me demande : que fais-tu ? Tu regardes chaque lettre, avec telle expression du visage, tu traces les lettres avec circonspection (etc.) Ainsi c'est ça l'expérience d'être guidé ? » et Wittgenstein, comme il le fait toujours, se rectifie, dépasse ses prémisses et répond : « Non, ce n'est pas ça ; c'est quelque chose de plus intérieur, de plus essentiel. »¹⁵

On peut comprendre que cette attention intérieure et essentielle dont parle Wittgenstein, est l'ouverture du corps, la décision corporelle de se laisser guider par un texte comme on se laisse guider par la main de quelqu'un ou par une partition chorégraphique imaginaire. Georges Perec l'avait dit admirablement dans un texte également influent pour De Certeau *Lire : esquisse socio-physiologique*. Perec y écrit : « la lecture (doit être) ramenée à ce qu'elle est d'abord : une précise activité du corps, la mise en jeu de certains muscles, diverses organisations posturales, des décisions séquentielles, des choix temporels, tout un ensemble de stratégies insérées dans le continuum de la vie sociale, et qui font qu'on ne lit pas n'importe comment, ni n'importe quand, ni n'importe où, même si on lit n'importe quoi. »¹⁶ Voilà que le « n'importe quoi » du texte, révèle l'importance du corps. Le geste se fait danse, se laisse emporter non pas par la signification des mots, mais par leur puissance scénique.

Mais qu'en est-il alors du texte écrit qui perd toute signification et ne sert qu'à la pure et simple gestulation ? C'est le cas des prises de parole autoritaires, de l'énonciation d'un texte purement mémorisé qui revient comme s'il était issu d'une machine. On le voit bien quand un conférencier « se laisse emporter » par le discours : en réalité, c'est son corps qui apparaît davantage. L'exagération du message littéral produit en fin de compte une performance démesurée, où n'apparaissent *que* les gestes. Ce type de performativité

¹⁴ Ibid., § 172, p. 190.

¹⁵ Ibid., § 173.

¹⁶ In *Esprit*, Paris, n° 453, janv. 1976.

avait été saisie par Bruce Nauman en une installation-vidéo de 1996 intitulée *World Piece* (*Œuvre du Monde* mais aussi *Paix dans le monde*). Sur trois murs différents, cinq vidéos sont simultanément projetées sur de très grands écrans. Chaque vidéo montre un homme ou une femme qui s'exclame en une série de phrases brèves et autoritaires : « Je parle, tu écoutes » ; « Ils parlent tu écoutes » : « Tu parles, j'écoute » ; « Nous parlons et eux ils écoutent ». Parmi les personnes donnant ces conférences, il y a une actrice sourde et une traductrice pour les sourds qui utilisent le langage des signes, ce qui ajoute une gestuelle supplémentaire. Quand la parole se détache du texte, il ne reste que la voix et le geste, il ne reste que le corps agité par la profération. Le résultat est une cacophonie de jargon politique, une façon belliqueuse d'effectuer une conférence.

On comprend au fond que toute lecture se base aussi sur la réception de la lecture, que ce soit la proprioception de soi-même pendant la lecture mentale ou la perception d'autrui, de leurs gestes et de leurs corps avant même que l'on n'entende leurs discours.

[Les deux conférencières boivent un verre d'eau simultanément.]

La lecture représentée

Lire relève d'une posture mentale autant que corporelle. C'est la nature chorégraphique de cette pratique qui nous intéresse ici : la dimension corporelle d'une activité que l'on ne peut réduire ni à son opération de déchiffrement, ni à une technique mentale permettant de prendre connaissance d'un texte, ni à son caractère linguistique. Lire, c'est d'abord du geste, c'est le mouvement des yeux sur un support pour en identifier les caractères inscrits. *[Barbara Formis lit un temps le texte de Julie Perrin par-dessus son épaule.]* Pour prendre connaissance d'un contenu le mouvement est en jeu et il ne se limite pas à celui des yeux. On ne peut certes pas séparer la pratique intellectuelle de la pratique corporelle qui constituent la lecture. Elles sont étroitement liées : l'action est pétrie de mots, la corporéité est traversée par le langage. Michel Bernard rappelle ainsi que le texte est avant tout « un acte corporel d'énonciation » et souligne le « noyau commun à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer : [c'est] *l'expérience du sentir comme dynamique fictionnaire* qui travaille et anime dans le même instant la manière de se mouvoir et de parler ou d'écrire »¹⁷. Dans un chapitre intitulé « Danse et texte », le philosophe analyse en effet la relation que les danseurs entretiennent avec les textes comme sources de leurs créations. Il invite les chorégraphes à une lecture proprement chorégraphique, autrement dit une lecture qui ne s'en tiendrait pas seulement à la nature sémantique, esthétique, fictionnaire et pragmatique du texte – le texte étant générateur de significations, de sensations, d'images et de rhétorique. Il invite à considérer également sa « matérialité dynamique » constituée « d'éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des "gestes", comme si la corporéité et le langage formaient précisément "une même ligne de variation dans le même continuum". »¹⁸ Aussi peut-on penser que la corporéité est intimement liée à la lecture, par un va-et-vient continu d'influences réciproques : est-ce la pensée qui requiert une posture ou la posture qui nourrit la pensée ? Dans un tout autre domaine, l'ergonomie se soucie bien de la posture du corps assis au travail, dont dépend la meilleure irrigation du cerveau propice à son exercice.

¹⁷ Michel Bernard, « Danse et texte », in *De la création chorégraphique*, éd. Centre national de la danse, coll. « recherches », Pantin, 2001, p. 133 et 135.

¹⁸ Ibid., p. 130. Michel Bernard se réfère ici à Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980.

Sans perdre de vue cette intrication entre corporéité, langage et pensée, on s'intéresse principalement à la valeur motrice propre à l'acte de lecture. Quelle « pensée motrice »¹⁹, pour reprendre l'expression de Laban, peut fonder la dimension corporelle de la lecture ? Autrement dit, y a-t-il une qualité et un sens du geste propre à la lecture ? Il ne s'agit donc pas d'examiner le rapport des chorégraphes au texte, mais d'ouvrir des pistes de réflexions à partir de quelques représentations de la lecture sur la scène chorégraphique. Si l'on peut faire l'hypothèse que ces représentations informent, pour une bonne part, la relation de leurs auteurs à la lecture, il s'agit davantage ici de réfléchir à la nature spectaculaire de ces « scènes de lectures ». Que vient faire la lecture sur la scène ? Que propose-t-elle au public ? En quoi intéresse-t-elle l'art chorégraphique et quels mouvements permet-elle d'amener sur le plateau ?

Cette dernière question apparaît peut-être comme une provocation, un paradoxe. On a en effet vite fait d'associer la lecture à un mouvement imperceptible, à l'immobilité. Ou de la reléguer parmi les gestes de peu d'intérêts. [*Les deux conférencières demeurent un temps le corps immobiles.*] Est-il besoin de rappeler que la danse moderne et contemporaine a pris à cœur de révéler divers gestes quotidiens, explorant tout autant leur nature motrice que symbolique ? Elle s'intéresse aussi à la dynamique des postures. Mais il faut également considérer que cette vision de la lecture comme immobilité ou oubli de son corps et de ses sensations est singulièrement limitée. Il y a bien, en la personne du lecteur, des humeurs, des émois, des respirations... et enfin l'apparition d'une posture privilégiée. On peut déceler des habitus en matière de lecture, qui sont le fruit de pratiques historiques, culturelles et sociales dont la corporéité porte l'empreinte. La posture est le reflet de ces histoires culturelles et intimes. Stefan Bollmann, dans *Les Femmes qui lisent sont dangereuses*, rappelle ainsi les inquiétudes du 18^e siècle, qui voyait en la lecture un fléau qui déréglaient les sens et la sexualité : « Le manque total de mouvement corporel dans la lecture, joint à la diversité si violente d'idées et de sensations », ne pouvait conduire, selon un jugement asséné en 1791 par le pédagogue Karl G. Bauer, qu'à la « somnolence, l'engorgement, le ballonnement et l'occlusion des intestins qui agissent très réellement, comme on sait, sur la santé sexuelle de l'un et l'autre genre, et notamment de la gent féminine ».²⁰ Le contenu du texte lu n'est pas seul mis en cause : c'est aussi la position physique que la lecture exige qui est dénoncée.

[*Un diaporama accompagne le paragraphe suivant. Il présente des lecteurs dans la peinture occidentale, par exemple chez Bosch, Le Caravage, Chardin, Fragonard, Ingres, Matisse, Dufy...*]

La lecture suppose des usages du corps dont témoignent le discours médical et moraliste ou les nombreuses représentations artistiques du lecteur. La représentation de la lecture apparaît en effet, bien avant l'art chorégraphique, dans une ample iconographie qui a construit au fil du temps une imagerie de la lecture. Les mises en scènes picturales de lecteurs depuis le Moyen Âge font apparaître un catalogue de gestes et de postures privilégiés, dont il est difficile de démêler s'ils appartiennent davantage à une histoire de la représentation ou à une histoire de cette pratique. Les conceptions de la lecture et ses représentations se nourrissent et s'influencent sans doute, chargeant le lecteur de toute une symbolique du geste, renvoyant son attitude à une histoire de ses conventions. Fritz Nies, dans une étude intitulée *Imagerie de la lecture, exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*²¹, dévoile ainsi les grandes tendances de cette histoire

¹⁹ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, coll. « L'Art de la danse », Arles : Actes Sud, 1994, trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, (*The Mastery of Movement*, Northcote House, Plymouth, 1988), p. 39.

²⁰ Stefan Bollmann, *Les Femmes qui lisent sont dangereuses* (Munich 2005), préfacé par Laure Adler, Paris : Flammarion, 2006, p. 25.

²¹ Fritz Nies, *Imagerie de la lecture, exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident*, Paris : PUF, coll. « Perspectives Littéraires », 1995.

qui continuent de hanter nos gestes présents, qu'ils soient intimes ou publics. Il dégage les contours d'une période : au Moyen Age par exemple, la lecture concerne principalement des textes religieux et est prise en charge par des figures d'érudits (élite cultivée, savants, religieux) ou des souverains. Il dégage finalement ce qu'il nomme des « universaux » de l'iconographie du lecteur, concernant le lieu de la lecture et sa situation (en intérieur ou en plein air, seul ou avec autrui, scènes quotidiennes ou d'instruction), le statut social du lecteur, les modèles du genre (le portrait avec livre à partir du 16^e siècle) ou encore la position physique du lecteur : on apprend par exemple qu'on lit le plus souvent en position assise, mais aussi parfois en marchant ou debout à partir du 19^e siècle ou que la lecture au lit n'entre dans les mœurs qu'en 1750. Il faut ajouter que les gestes de la lecture publique face à un auditoire différent nécessairement de ceux propres à la lecture solitaire. Au-delà du relevé de la position des lecteurs, Fritz Nies souligne la nature de l'expérience sensible qui se dégage de l'iconographie. Le lien entre la lecture féminine et l'érotisme est fréquent à partir du 17^e siècle, comme en attestent les représentations de femmes lascives ou dénudées. Plus généralement, la lecture se conjugue aux plaisirs des sens – plaisirs de la bouche ou plaisirs tactiles : le lecteur mange, boit, fume, parfois posé sur des matières moelleuse qui le sollicitent ou entouré d'êtres chers ou d'un petit animal. Tout concourt à l'éveil des sens. Selon Fritz Nies, la lecture n'est pas « un acte isolant l'individu du monde sensible environnant et par lequel le lecteur s'enferme tout entier dans l'œuvre qu'il lit. (...) Des milliers d'illustrations prouvent que, normalement, tous les sens du lecteur non seulement restent réceptifs aux impressions venues de l'extérieur, mais encore que lui-même cherche à enrichir sa lecture par des sensations stimulantes. (...) Presque toujours, on montre le lecteur dans un environnement qui affecte ses sens, comme un privilégié jouissant de l'agrément de sa situation. »²² Georges Perec soulignait déjà le lien entre la lecture et le plaisir culinaire :

Il y a une bonne dizaine d'années, écrit Perec, je dînais avec quelques amis dans un petit restaurant [...] ; à une autre table, dînait un philosophe déjà justement réputé ; il dînait seul, tout en lisant un texte ronéotypé qui était vraisemblablement une thèse. Il lisait entre chaque plat, et souvent même entre chaque bouchée, et nous nous sommes demandé, mes compagnons et moi, comment ça se mélangeait, quel goût avaient les mots et quel sens avait le fromage : une bouchée, un concept, une bouchée, un concept... Comment est-ce que ça se mâchait, un concept, comment est-ce que ça s'ingurgitait, comment ça se digérait ? Et comment pouvait-on rendre compte de l'effet de cette double nourriture, comment le décrire, comment le mesurer ?

La présence de la lecture sur la scène est sans doute empreinte de cet imaginaire occidental de la lecture, forgé au fil des siècles par ses différentes représentations littéraires ou iconographiques. La figure du danseur en lecteur met en jeu notre rapport à ces images. Si la danse est susceptible de mettre en scène l'action collective ou le temps suspendu représentés dans la peinture, l'art chorégraphique fait aussi exister le temps de la lecture à l'intérieur de l'œuvre. La lecture se laisse alors appréhender dans une temporalité partagée avec le public. Il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude comparable à celle de Fritz Nies pour les arts temporels : quelle imagerie du lecteur s'est inventé sur la scène théâtrale ou au cinéma²³ ? Quel rapport au temps l'acteur ou le comédien ont-ils alors présenté ?

²² Ibid., p. 144-145.

²³ Il faut mentionner néanmoins le numéro de la revue *Vertigo* intitulé « Lector in cinéma », mais qui ne consacre en réalité pas d'étude au geste du lecteur, préférant analyser la place symbolique ou narrative du livre dans le film. *Vertigo*, « Lector in cinéma », Paris : Jean-Michel Place, n° 17, janvier 1998.

Dans *Pour tout vous dire...* conversations chorégraphiques d'Odile Duboc, créé en 2001, la chorégraphe se met en scène, osant dire son envie encore tenace de danser. Ce solo, son quatrième à ce jour, est pour elle l'occasion de se « glisser dans des états de corps que les interprètes ont traversé dans [ses] pièces »²⁴, de savourer des danses qu'elle n'avait vécues que par procuration. Dans l'un des moments de ce solo, elle se tient assise à une table à l'avant-scène sur laquelle sont posés des livres. Cette scène est une référence au travail précédent *Le Pupille veut être tuteur*²⁵ créé à partir du texte de Peter Handke : Odile Duboc a été particulièrement touchée par la façon dont l'une des interprètes, Françoise Rognerud, laissait apparaître le poids de son corps et la lourdeur de sa main : « ça me racontait beaucoup de choses très intimes ; je suis sensible à ces mini-vertiges »²⁶. Pour le solo, des livres sont venus compléter le tableau, évoquant la lecture, bien qu'ils ne soient jamais ouverts. Quelle pensée motrice s'éveille dans ce silence de la lectrice ? La tête est penchée, entraînant le buste vers la table. Les avant-bras posés en évidence caressent la surface, suivant les mouvements du torse qui se redresse avant de succomber à un nouveau vertige vers l'avant. Buste reposant sur la table, immobilité après un transfert de poids sur sa gauche, lenteur extrême mais nourrie d'une douce musicalité faite de respirations et d'apnées. La chute soudaine du buste sur la table entraîne celle des livres au sol. Cette danse faite de peu de gestes où le bas du corps disparaît dans l'ombre contient une musicalité propre à la chorégraphe et renvoie, me semble-t-il, à son rapport à la lecture. Pour diverses créations, Odile Duboc fait référence à des livres – Bachelard, Blanchot, Ponge, Virilio... – qui l'accompagnent dans sa démarche : ils permettent d'affiner une pensée et traduisent l'atmosphère sensorielle, le paysage, l'état d'esprit recherchés pour une œuvre. Odile Duboc parle de l'implication physique dans laquelle quelques récits la mettent. Certains textes viennent nourrir sans cesse le mouvement. *Pour tout vous dire...* est un solo autobiographique qui dit l'urgence à danser, ou encore la vie administrative d'une directrice de centre chorégraphique national. La chorégraphe reconnaît et déplore la tristesse qui se dégage de cette scène de lecture. Elle l'attribue à la forme de son visage, à l'éclairage. Ce qui l'intéresse, c'est davantage ce rapport d'intimité à soi et ce plaisir du vertige et de l'abandon.

Le public se trouve donc face à une figure de lecteur qui insiste sur le silence, la solitude d'une scène intime, l'absorption dans son activité. Il est renvoyé à cette sensation à soi et invité à partager les vertiges de la lectrice. Celle-ci semble se retirer en elle et jouir d'une musicalité du texte que le mouvement du corps traduit. L'évocation de cette lecture fait advenir une certaine lenteur sur le plateau. Dans le même temps, cet autoportrait renoue avec le genre pictural du portrait avec livre qui apparaît au 16^e siècle et continue d'appartenir au catalogue des scènes propres à ce thème. Il ne s'agit pourtant pas pour Odile Duboc d'apparaître en savante ou en intellectuelle plongée dans l'étude ni d'acquérir un statut par le signe culturel que renverrait le livre. Au contraire, elle invite à une perception chorégraphique, c'est-à-dire ici sensorielle et musicale, de la scène de lecture.

Dans *Gauche/droite* créé par Georges Appaix en 1994, il n'y pas de lecteurs solitaires mais des scènes de lecture à plusieurs, souvent en duo. On ne s'étonnera pas de trouver des livres dans les créations de cette compagnie puisqu'elle a pour nom « La Liseuse ». Ici, le lecteur Georges Appaix peut être silencieux, assis le nez plongé dans son livre, tandis que Claudia Triozzi parle une langue inconnue au micro. Mais le lecteur lit aussi et surtout à voix haute. Les lecteurs de *Gauche/droite* donnent à entendre leur texte sans que l'on

²⁴ Entretien avec la chorégraphe, 3 juin 2005.

²⁵ Après avoir collaboré avec le metteur en scène Jean-Claude Berutti en 2000 pour la création *Le Pupille veut être tuteur*, Odile Duboc s'atèle en 2001 à sa propre interprétation du texte de Peter Handke.

²⁶ Entretien avec la chorégraphe, 3 juin 2005.

sache toujours très bien avec qui il souhaite le partager : avec les protagonistes du plateau parfois, mais le plus souvent, avec le public. Dans le film *Gauche/droite*²⁷, trois autres scènes avec livre apparaissent.

Face à face, Christian Rizzo et Marco Berrettini se renvoient leur livre et les mots qu'ils y ont déchiffrés en l'ouvrant au hasard. Lecture incongrue où le mot claque comme la couverture du livre que l'on referme précipitamment, ne construisant aucun récit, aucun discours. Juste laisser résonner les mots et leur association inattendue, en un dialogue de poètes aux réflexes moteurs aiguisés. La logique communicationnelle a laissé place à la sonorité, à la musicalité, au rythme. Le livre peu aussi devenir un accessoire avec lequel Chiara Gallerani s'évente ou chasse un séducteur inopportun qui cherche, quant à lui, à nouer conversation à partir de ce livre, justement. « Que lis-tu là ? Dis, que lis-tu ? », demande-t-il à répétition, faisant sonner les voyelles et l'allitération en « l ». Le livre est l'occasion d'un jeu avec l'objet, mais il demeure, comme dans la scène galante picturale, un accessoire indispensable à la rencontre, bien que la femme reste ici indifférente aux assauts vocaux, à ce sautilllement de syllabes qui se transforme en chant. Enfin, un autre duo prend place où Chiara Gallerani fait lecture à Sabine Macher. Elles sont toutes deux debout, côte à côte, mais leur présence s'oppose : l'une lit en italien le récit des désirs contrariés de différents personnages. Elle impose une verticale immobile dont l'émotion portée par le texte n'est prise en charge que par la voix. Elle module les intonations pour figurer la confusion des sentiments tandis que le rythme de la lecture s'accélère. Suivant cet emballement des péripéties et de la voix, Sabine Macher, comme prise de tics et de sursauts s'agitent par saccade, de plus en plus vite. Son corps lui aussi s'embrouille. L'auditrice semble pouvoir devenir l'ombre de cette voix. La danse figure moins les troubles du désirs – il n'y a là nul geste signifiant, nulle figuration, nul signe reconnaissable – qu'elle ne traduit la musicalité du texte et la complexité des relations humaines par des sursauts convulsifs. La danse préserve néanmoins sa musicalité propre, puisqu'elle s'assure des silences que la lecture ne comporte pas. On voit bien comment cette séquence repose sur les conventions d'une scène de genre tout en les détournant : l'opposition entre la fixité du lecteur et l'agitation de l'auditeur consiste en un détournement poétique et chorégraphique des gestes appartenant à la nomenclature de la lecture.

C'est à une autre scène de genre, à un autre catalogue de gestes du lecteur que s'attache Xavier Le Roy dans *Produit de circonstances* créé en 1999. Le danseur-lecteur dialogue ici avec les conventions de lecture propre à la situation de conférence où s'énonce l'exposé théorique. Renouant avec son passé de chercheur en biologie moléculaire et cellulaire, il rapproche conférence et performance et fait se rencontrer deux natures de gestes habituellement séparées. S'il introduit, ce faisant, une théorisation de sa pratique, il invite dans le même temps à une analyse chorégraphique du geste scientifique. Le conférencier répond, dans son activité, à un ensemble de conventions gestuelles et l'on sait combien un geste inattendu ou incontrôlé pourrait brouiller l'écoute et la compréhension de l'auditoire. Aussi, on s'attendra à le voir regarder l'assistance, s'arrêter pour boire une gorgée d'eau, ajuster ses lunettes, scander des mains le rythme de son propos, faire un geste de la main pour pointer un passage important, croiser les jambes, les décroiser, changer le poids du corps, chercher une note égarée, etc. Mais on est dérangé par ses gestes incontrôlés – se racler la gorge, se gratter, grimacer... – et l'on n'apprécierait guère qu'il lise en s'allongeant, qu'il nous tourne le dos

ou qu'il projette son texte sans l'énoncer. [à l'écran]

²⁷ Film *Gauche/Droite* réalisé par Madeleine Chiche et Bernard Misrachi, 1994, 37'.

Car le conférencier n'est pas dénué de geste ni de corps et nulle lecture silencieuse n'est comparable à celle faite en public par son auteur. En règle générale, dans cette situation, la lecture se fait principalement à voix haute et s'adresse précisément à un auditoire.

Jérôme Bel a lui aussi pratiqué la conférence pour *Le dernier spectacle (une conférence)* en 2004, afin de rappeler les enjeux de la pièce du même nom et de la situer dans un champ théorique et artistique. Mais la présence de la lecture intervient à un autre niveau et plus généralement dans son œuvre. Des mots sont écrits à même le corps, sur des T-shirts, sur un tableau ou sur des cartels et donnés à lire au public. Il s'agit d'interroger le statut de l'énonciation, le langage et de le confronter à l'expérience. L'interprète peut donc devenir le support direct de la lecture pour le public et les œuvres peuvent s'apparenter à du discours. Jérôme Bel propose souvent un déchiffrement de signes – une lecture sémiotique – mais aussi une « littéralisation du dire »²⁸ ou du lire : dans *The show must go on 2*, les lettres du titre posées sur le plateau sont permutées pour produire d'autres mots que Frédéric Séguette exécute, mime. Le public est donc invité à partager sa lecture avec celle de l'interprète et à observer les relations entre les mots et l'injonction à l'action qu'ils supposent. On est ici dans un autre dispositif de lecture, où le lecteur n'est plus absorbé et solitaire, ni seul guide de la lecture : il invite le public à interpréter les mots auxquels il se confronte lui-même.

On peut donc dégager différents types de rapport au public dans les représentations de la lecture. Chaque scène de lecture donne forme à une théâtralité particulière à un mode d'adresse au public : on peut voir une relation d'exclusion par l'absorption de l'interprète dans la lecture, une relation d'injonction à lire ou encore une adresse directe que Diderot avait définie de « mauvais goût » mais qui n'est au fond qu'une manière de naturaliser l'artifice.

Barbara Formis – Julie Perrin

Pour citer cet article :

Barbara Formis et Julie Perrin, « La lecture comme geste », Proceedings Re-thinking Practice and Theory, International Symposium on Dance Research, Society of Dance History Scholars, 2007, p. 273-281. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

²⁸ Christophe Wavelet, "L'Après-spectacle", *Mouvement*, Paris : Editions du mouvement, n° 7, février/mars 2000, p. 77.